

#DoréEnCasa

Del 3 al 10 de julio a las 12:00

#DoréEnCasa es una iniciativa de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a los materiales recuperados y restaurados recientemente

EL ORGULLO ANTES DEL **ORGULLO**: UN DEBUTANTE LLAMADO JAIME CHÁVARRI

Érase una vez...

LAS MITOLOGÍAS SIEMPRE TIENEN ALGO DE CAPRICHOSO y los relatos históricos pueden responder a muchos y variados intereses. No es este el lugar para poner en tela de juicio ni mitologías, ni relatos, pero sí que puede serlo para intentar acercarnos a otras formas de orgullo, previas al Orgullo, al menos en términos cinematográficos o de comunidad cinematográfica. Al fin y al cabo, Filmoteca Española es el lugar de la historia del cine y sus potencialidades.

A finales de los 60, principio de los 70, el mundo estaba revolucionado, o puede que sea mejor expresarlo en gerundio: revolucionando, en el sentido literal de la palabra. Vistas desde nuestros días esas revoluciones, también llamadas movimientos de liberación, resultan muy asimétricas: algunas, como el Orgullo, han encontrado perfectamente su espacio en la España (y el mundo occidental, al menos) del siglo XXI, otras siguen peleando su espacio a pie de calle, casi podríamos decir a pie de barricada (*Black Lives Matter*) y otras, sencillamente, devinieron en una espiral de violencia terrorista de lúgubre recuerdo. Es lo que recientemente se ha venido a denominar como los largos sesenta (*long sixties*), una expresión que quiere estirar las consecuencias del sesentayochismo (y sus revoluciones) hasta bien entrada la década siguiente.

Con todo este peso del tiempo que les toco vivir (pero del cual, evidentemente, no eran conscientes), en una España en la que ser gay era delito, pero en la que también, no lo olvidemos, existía una condena moral para la homosexualidad desde la ortodoxa militancia antifranquista, alrededor de la Escuela Oficial de Cinematografía apareció una comunidad cinéfila y cinematográfica que va a explorar el *kitsch,* cultivando muy conscientemente la estética camp a partir del reciclaje de las diferentes formas de la cultura popular del siglo XX. Esa forma de crear un universo identitario fue también una forma de reforzar los vínculos comunitarios. Ejemplares en ese sentido, sin ir más lejos, son los créditos finales de *Ginebra en los infiernos*. En un momento en el que la EOC era ya una nave a la deriva, Juan Julio Baena había sido nombrado director de la misma en 1969, y mientras algunos se apresuraban a acabar unos estudios que no habían querido finalizar en prácticamente una década ante el cambio de los vientos, otros, como Jaime Chávarri, aprovechaban la energía de esa comunidad que se había creado en los pasillos de la escuela para impulsar sus proyectos al margen de la misma antes de abandonar definitivamente sus aulas. Resumimos en dos programas sucesivos, coincidiendo con el Orgullo, algunos de esos trabajos impulsados por Chávarri dentro y fuera de la EOC, entre 1967 y 1970, y participados por otros nombres que también formaron parte de esa comunidad, como son Mercedes Juste, Iván Zulueta o Antonio Gasset, que bucearon en una estética camp, que sin duda tenía mucho de conexión consciente con el *underground* estadounidense de los sesenta, pero que también se construía de manera intuitiva como una forma necesaria de crear identidad por parte de los rechazados. Subrayar esa condición, atacando el buen gusto, pero también el realismo social ortodoxo tan del gusto de la escuela, era una forma clara de empoderamiento desde el margen.

El primer programa, compuesto por la práctica *El gran amante* (1969) y el largometraje *Run, Blancanieves, Run* (1967), propone un acercamiento al universo de Hollywood que explora toda la estética y la narrativa del exceso del cine clásico a través de la estilización y la exageración de unas formas de por sí excesivas. En el segundo, formado por la ultima práctica que Chávarri hizo en la EOC, *¡Oh, claro, claro, claro!*, y su segundo, y último, largo en Super 8, *Ginebra en los infiernos*, ambos de 1970, la idea de la comunidad de los diferentes, el rechazo social y sus dificultades, que ya estaba, aunque de manera más soterrada, en las películas previas, se pone en el centro de atención. Volver hoy sobre estos trabajos, cuando la comunidad lgbtiq+ puede defender y reivindicar lo diferente sin complejos, es un deber y una responsabilidad que desde Filmoteca Española asumimos con gusto.

Érase una vez, en un país donde las prohibiciones y las persecuciones eran tanto legales como morales, un grupo de intrépidxs amantes del cine que decidieron contar las historias de manera diferente..., pasen y vean.

Filmoteca Española

La primera sesión de «El orgullo antes del Orgullo: un debutante llamado Jaime Chávarri» podrá verse *online* del 3 al 10 de julio a las 12:00.

VER **EL ORGULLO ANTES DEL ORGULLO: UN DEBUTANTE LLAMADO JAIME CHÁVARRI** ONLINE

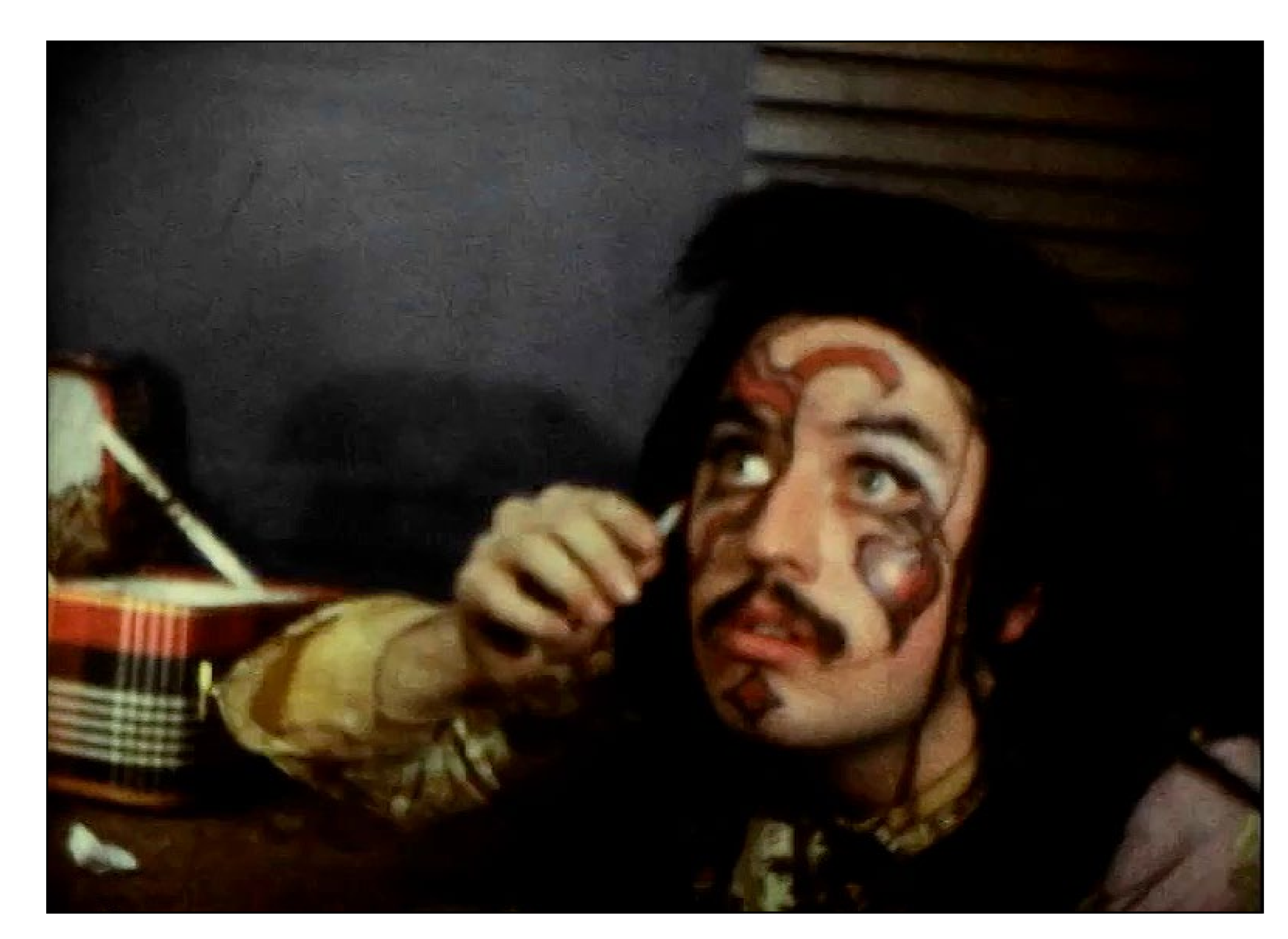




EL ORGULLO ANTES DEL **ORGULLO**: UN DEBUTANTE LLAMADO JAIME CHÁVARRI

Un underground *queer*: camp en el primer Chávarri

EL CINE DE JAIME CHÁVARRI NO ES AJENO A SIGNIFICANTES que podemos aprehender desde una perspectiva homoerótica. El Leopoldo María Panero de *El desencanto* (1976), el prestidigitador de *A un dios desconocido* (1977) bajo la sombra de Lorca, o el artista de variedades con tanto en común con Miguel de Molina en *Las cosas del querer* (1989) son tres ejemplos de personajes que comparten una caracterización que, si bien es difícil encajar en identidades gay, remiten a una experiencia que es a la vez histórica y emocional. Forma parte de la constelación de gestos, sentimientos, miradas y deseos a los que el paradigma *queer* ha intentado dar sentido pleno frente a las reservas de una mirada gay que acaso las considera fuera de su agenda. Pero una perspectiva no se construye sólo con significantes. Antes de entrar en el mundo del cine comercial, Jaime Chávarri trabajó en varias películas que se acercan a cierta estética ajena a los territorios más vehementes de la vanguardia artística y en la que vemos claramente articulada una sensibilidad camp. Tanto su primer largo, *Run, Blancanieves, Run* (1967) como *Ginebra en los infiernos* (1970) son excelentes ilustraciones de esta mirada.



Al ejercer esta mirada, el cine de Chávarri revela afinidad con otros creadores del *underground queer* de los sesenta, tal como ha sido identificada por Juan Antonio Suárez en su fundamental libro *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars*, en cuyo cine encontramos una determinada manera de ver las relaciones entre cultura popular, sexualidad y vanguardia artística. Uno de los aspectos quizá sorprendentes al descubrir cierto cine independiente español del tardofranquismo es cómo comparte modos de ver y sentir con los artistas estadounidenses analizados por Suárez (Kenneth Anger, Jack Smith o Andy Warhol) cuyo trabajo necesariamente habría llegado, si llegó, en forma de ecos lejanos; acaso las semejanzas se deben más a afinidades en la sensibilidad apuntada que a influencias directas o copias literales. Alberto Berzosa, en su libro *Homoherejías fílmicas*, ha estudiado numerosos ejemplos que son manifestaciones locales de una sensibilidad general. Como indica Berzosa, la mirada camp es ciertamente uno de los elementos que cierto *underground* español comparte con cierto *underground* estadounidense. No es un concepto sobre el que sea fácil dar una buena definición: Christopher Isherwood, que introduce el término en el discurso de la alta cultura, ya lo califica como algo "extraordinariamente difícil de definir" en su novela *The World in the Evening*. No obstante, en los diversos intentos de fijar lo camp recurren ciertos rasgos concretos: teatralidad, exceso, ironía, sexualidad, intertextualidad. Así se caracteriza, por ejemplo, en el ensayo seminal de Susan Sontag "Notes on Camp" (1964), que supone un primer intento, penetrante pero todavía crudo, de proponer una delimitación de una palabra con más tradición de calle que de pensamiento. Camp es una mirada de recreación que ironiza sobre trabajos en los que encuentra un exceso que los hace parecer falsos. Y esa mirada sabe disfrutar de esos excesos al tiempo que no se los toma demasiado en serio. En palabras de Sontag: desde una perspectiva camp algo es "bueno" porque es "terrible".

A la formulación de Sontag, desde una perspectiva estética, los estudios culturales añadieron dos aspectos cruciales que surgen cuando se pone el foco en el contexto, y que proporcionan gran rendimiento en las definiciones de arte *underground* o vanguardia desde los años sesenta. Son importantes para distinguir el denostado *kitsch* de las prácticas propiamente camp. El primero, que Sontag sugiere pero no llega a desarrollar en sus "notas", propone que lo camp es cuestión de comunicación y perspectiva. Más allá de lo estrictamente textual, el contenido camp necesita ser actualizado por una comunidad de lectores y lo camp se genera en este proceso de lectura. Lo camp así delimitado no se reduce a unos significantes, sino que afecta a todo el proceso de escritura y lectura, entre los que se sitúan determinadas complicidades. Esto da cuenta de las dificultades de definición: *Los caballeros las prefieren rubias* puede leerse como una narrativa heterosexual literal o como un monumento camp. Un texto con elementos camp sin lectores camp no *es* camp. ¿Y quiénes son esos lectores camp? Esta es la segunda aportación post-Sontag a la reflexión sobre el concepto: esa comunidad de lectores camp que respondían bien a la creación camp, al menos desde principios del siglo XX, estaba bien arraigada en subculturas homosexuales más o menos tenues en su articulación pre-gay. La definición de camp de Eve Kosofsky Sedgwick, que propone que el texto camp hace al lector sospechar que quien aquello escribe "podría ser *queer*" se basa en esta idea. Cuando las subculturas homosexuales se convierten en subculturas gay a lo largo de los setenta lo camp queda como una herencia, como un rasgo identitario que permite ver una tradición cultural. Esto no significa que lo camp sea *necesariamente* gay, pero el caso es que funciona especialmente dentro de (o desde) la cultura gay y se convierte en uno de sus mecanismos más distintivos.

La primera sesión de «El orgullo antes del Orgullo: un debutante llamado Jaime Chávarri» podrá verse *online* del 3 al 10 de julio a las 12:00.

VER **EL ORGULLO ANTES DEL ORGULLO: UN DEBUTANTE LLAMADO JAIME CHÁVARRI** ONLINE

> **"El cine de Chávarri revela afinidad con otros creadores del *underground queer* de los sesenta [...] en cuyo cine encontramos una determinada manera de ver las relaciones entre cultura popular, sexualidad y vanguardia artística"**

Un repaso somero a ciertas corrientes de arte marginal en la España desde finales de los sesenta hasta la primera transición pone en evidencia estos elementos, a veces estéticamente afines a la imaginería pop, y sin duda en el contexto que nos ocupa, lo camp se manifiesta como la yuxtaposición de referentes pop y la insinuación de una sexualidad *queer*. Comics, cabaret, ciertos programas de televisión, y cine recogen los rasgos mencionados y es fácil verlos como guiños o gestos camp que funcionan a un doble nivel: como provocación y como complicidad con espectadores que pudieran

EL ORGULLO ANTES DEL **ORGULLO**: UN DEBUTANTE LLAMADO JAIME CHÁVARRI

Un underground *queer*: camp en el primer Chávarri (cont.)

"entenderlas". Teatralidad, exceso sentimental, collage, humor, bromas e insinuaciones sexuales, ironía, nostalgia retro: hay camp en Jean Genet, en el trabajo de los hermanos Kuchar, en el primer John Waters, en la primera etapa de Almodóvar, en trabajos como *La fallera mecánica* de Lluís Fernández o la *Salomé* de Rafa Gassent. Fuera del cine, está en los cómics de Nazario, los relatos de Terenci Moix, en las *performances* de Ocaña y Angel Pavlovsky, en el cabaret de Rampova, en los temas de Paco Clavel, en la moda de Francis Montesinos y en la poesía de Leopoldo Maria Panero. Uno de los temas centrales del trabajo de Suárez, el reciclaje de la cultura de masas, la apropiación de sus modos y significantes por parte de una perspectiva *queer*, funciona en todos los textos mencionados. Lo camp deviene así en un concepto útil para articular disidencia sexual, transgresión, estética y complicidad.

Para identificar cómo funcionan todos estos rasgos generales en el primer Chávarri, quizá haya que empezar con la cultura pop, que en su carácter escapista resulta fundamental a la aproximación al cine de Chávarri y otros colaboradores. Entre muchos creadores independientes, más concienciados políticamente, la cultura pop era amenaza y alienación que impedía a los individuos enfrentarse a la opresión. Hay que recordar que existió otro *underground* que desde la izquierda o el existencialismo proponía alternativas al conservadurismo del cine comercial. No es el caso del primer Chávarri, que entre las dos películas comentadas colabora en uno de los textos más vocacionalmente pop del cine español, producido por José Luis Borau y nominalmente dirigido por Iván Zulueta, que a su vez participa en los primeros largos de Chávarri: *Un dos tres, al escondite inglés*, uno de los musicales españoles que de manera más consciente, ya desde su póster hasta la ligereza de su trama, dialoga con el cine pop de Richard Lester y los Beatles. Los referentes pop aparecen continuamente en sus primeras películas: el póster de *Un, dos, tres* aparece en *Ginebra*, así como cómics de la pequeña Lulú o el tema "Pepperland" de uno de los referentes centrales de la cultura pop en España, *El submarino amarillo*, de George Dunning. Para Chávarri (como para Zulueta) hay un placer en la cultura pop, que ignora los peligros apuntados desde la izquierda.

> **Cuando las subculturas homosexuales se convierten en subculturas gay a lo largo de los setenta lo camp queda como una herencia, como un rasgo identitario que permite ver una tradición cultural**

Los elementos narrativos que se transmiten en la mirada camp igualmente abrazan la cultura pop, a veces incluso el pop-basura. Y de hecho la mayoría de los textos camp asimilan y dialogan con textos de la cultura popular. Tanto *Blancanieves* como *Ginebra* se declaran desde sus títulos inmersas en el mundo de la cita cinéfila: Disney y cierta sentimentalización del ciclo artúrico constituyen marcos poco rígidos, simplemente gestuales, que invitan a pensar en la acción como prestada, derivada de otros discursos. *Ginebra* es, en su punto de partida, una variación sobre el mito artúrico, localizada en el Madrid de finales de los sesenta, en la que la reina Ginebra es una farmacéutica, el rey Arturo es un delincuente en fuga y Lanzarote un boxeador con cierta tendencia a desnudarse cuando entra en escena. El fondo musical de una de las escenas proviene de la banda sonora de Miklos Rozsa para *Ben-Hur*, creando un efecto de ironía entre la épica del referente y el contexto psicoanalítico del momento. *Blancanieves* también se inicia con un guiño al original de Disney, para abandonarlo cuando la tocaya de la princesa decide ser estrella de cine, y contiene numerosas alusiones a las historias sobre el estrellato y sus peligros, desde las versiones de *Ha nacido una estrella* (1937, 1954) a *La rebelde* (1965).

Esta relación con los pre-textos, la mezcla de referentes que se sitúa por encima de la lógica narrativa, genera una descarada incongruencia que acerca las películas al cine de Jack Smith o los hermanos Kuchar. Hay una preferencia por el collage frente al simbolismo sociopolítico o la reflexión. Desde el cambio de idioma en el título de *Blancanieves* a los cambios bruscos de tono, ambas películas proponen líneas narrativas ilógicas, fragmentadas, a veces casi incoherentes. En ambos casos hay una ambivalencia entre el melodrama y la comedia. En *Ginebra* encontramos dentro de este contexto lo que puede leerse como una infancia traumática, mientras que en *Blancanieves* un suicidio se presenta en clave keatoniana. Se trata también en ambos casos de "cine de mujeres", uno de los géneros abrazados sin reparos por la tradición homosexual: Chávarri trata a su musa, Mercedes Juste, protagonista de ambas, como Cukor podía tratar a sus actrices protagonistas. *Ginebra*, ciertamente la historia de una mujer con un pasado, pasa del triángulo amoroso que ocupa la primera parte a un fascinante desarrollo en términos de películas sobre enfermedad mental, uno de cuyos referentes podría ser *De repente, el último verano*. Como sucede con Elizabeth Taylor en la película de Mankiewicz, Ginebra está en manos de doctores (que aquí se expresan con un lenguaje absurdo, ridículo) que quieren arrancarle recuerdos de su mente, y en un momento dado tiene que lidiar con sueños de contenido estereotípicamente freudiano: caballos, huidas por los bosques, niños acechados, hombres de negro, todo un repertorio de imágenes que significan más por su carácter prestado que dentro de la lógica narrativa. Por su parte, *Blancanieves*, una película con intertítulos y música (el tema de *Annie Get Your Gun* "There's No Business Like Show Business" cantado por Ethel

La primera sesión de «El orgullo antes del Orgullo: un debutante llamado Jaime Chávarri» podrá verse *online* del 3 al 10 de julio a las 12:00.

VER **EL ORGULLO ANTES DEL ORGULLO: UN DEBUTANTE LLAMADO JAIME CHÁVARRI** ONLINE



EL ORGULLO ANTES DEL **ORGULLO**: UN DEBUTANTE LLAMADO JAIME CHÁVARRI

Un underground *queer*: camp en el primer Chávarri (cont.)



Merman en la película *Luces de candilejas* se escucha de manera recurrente), supera pronto la premisa del cuento de los Grimm para rememorar motivos de estrellato que pocos años antes habían podido verse en *La rebelde*. En un extraordinario momento, la protagonista realiza uno de los stripteases más fascinantes del cine español, como parte de su audición para el famoso productor. Estrellato, sueños y tramas psicoanalíticas habían sido centrales a los cánones subculturales homosexuales de la generación de la postguerra. Se trata de una referencialidad cinéfila que se aleja del cine artístico de los grandes creadores europeos de los sesenta y que se enfrenta a sus referentes con cariño pero también con ironía.

Como en muchos otros ejemplos de la tradición camp, resulta interesante lo abiertas que están ambas películas a un discurso erótico liberador con ribetes que hoy denominaríamos *queer*. Blancanieves vive, al comenzar la película, con "siete señores" que la malcrían y a los que abandona para convertirse en estrella. La insinuación erótica está presente en estas relaciones iniciales, pero hay algo en los tipos que representan los "señores" que resiste masculinidades tradicionales. De hecho, uno de ellos va ataviado con el tipo de ropa que asociamos a la Blancanieves de Disney. En un periodo de represión sexual, la escena erótica entre Blancanieves y Cash en la bañera rompía todas las convenciones y es un momento especialmente gozoso que choca con lo que sabemos sobre aquellos años. Se trata de un gran momento, que precede en el tiempo a la famosa orgía bisexual con que culmina el *Orfeo filmado en el campo de batalla* de Antonio Maenza. En cuanto a *Ginebra*, se inicia con un *menage a trois* que, inevitablemente, se sitúa en el borde de lo *queer*. La historia de Arturo, Lanzarote y Ginebra no está exenta de cierta carga homoerótica entre los personajes masculinos. La película tiene también una escena sexual rodada con una contundencia y literalidad impensable en el cine español hasta 1977 pero sin la vehemencia que adquirirá entonces. En ambas películas, la sexualidad y el placer, más que la política, son gestos transgresores.

La sensibilidad *queer* del primer Chávarri forma parte de una corriente en el cine español que culmina con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* en 1980. Para entonces, Chávarri ya había evolucionado hacia un cine de arte más austero en el que el homoerotismo, cuando existe, forma parte del contenido o la historia y no de la estética. El concepto de camp tal como lo hemos ilustrado en su primera etapa haría que el cine del primer Chávarri fuera reconocible dentro del sistema de referentes que encontramos en Warhol, Smith, Curt McDowell u otros cineastas estadounidenses de los sesenta. Es vanguardia y es *underground*, pero a diferencia del trabajo de artistas de la izquierda antifranquista, no pretende hacer crítica social o elaborar un discurso especialmente serio sobre la represión. Como vemos, se trata de un impulso anarquizante, pop, irónico, que parte del cine posterior parece dejar de lado cuando se va hacia los temas rompedores, por un lado, o la seriedad literaria, por otro. Al estudiarlos dentro de las coordenadas de la sensibilidad camp, estos trabajos adquieren un carácter sintomático, histórico, que muestra capas de significado no siempre visibles.

Alberto Mira
Escritor y profesor de cine en la Oxford Brookes University

La primera sesión de «El orgullo antes del Orgullo: un debutante llamado Jaime Chávarri» podrá verse *online* del 3 al 10 de julio a las 12:00.

VER **EL ORGULLO ANTES DEL ORGULLO: UN DEBUTANTE LLAMADO JAIME CHÁVARRI** ONLINE

La sensibilidad *queer* del primer Chávarri forma parte de una corriente en el cine español que culmina con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* en 1980. Para entonces, Chávarri ya había evolucionado hacia un cine de arte más austero en el que el homoerotismo, cuando existe, forma parte del contenido o la historia y no de la estética

FICHA TÉCNICA DE *EL GRAN AMANTE*

Título: **El gran amante**
Año: **1969**
País: **España**
Dirección: **Jaime Chávarri**
Producción: **Escuela Oficial de Cinematografía**
Int.: **Antonio Drove, José Ruiz, Juana Peñalosa, Matilde Baeza**
Duración: **6 minutos**

SINOPSIS

Práctica de primer curso de la EOC que relata el rodaje de una película sobre "el gran amante" en el que una fan del protagonista se hace pasar por la actriz principal.

EL ORGULLO ANTES DEL **ORGULLO**: UN DEBUTANTE LLAMADO JAIME CHÁVARRI

De cine orgulloso

"SERÁN DECLARADOS EN ESTADO PELIGROSO, y se les aplicarán las correspondientes medidas de seguridad y rehabilitación, a los que realicen actos de homosexualidad". Así rezaba el artículo 2 de la Ley española de Peligrosidad y Rehabilitación Social aprobada en 1970, que era heredera de la Ley de Vagos y Maleantes de 1933, reformada a su vez en 1954, para incluir a las personas homosexuales como potencialmente peligrosas para la sociedad.

Mucho ha cambiado la realidad social de España en varios aspectos desde entonces, pero especialmente en torno al concepto de las personas identificadas bajo las siglas lgbtiq+. Si durante décadas se consideró a los homosexuales personas que tenían que ser rehabilitadas, hoy se goza en nuestro país de plena libertad, al menos formalmente, para manifestar los sentimientos de la manera que consideremos más adecuada. Así, si hace siete décadas se declaraba por ley que la homosexualidad podía ser peligrosa para la sociedad, hoy ya hace 15 años que, por ley también, cada quien puede casarse y formar una familia con quien desee, sin importar el sexo de cada cual.



Estos cambios sociales, vinculados a los derechos y libertades de los españoles, también han tenido su repercusión en lo concerniente al ámbito de la creatividad cultural y, especialmente, en el terreno del cine. Pues son contados los casos en los se ha incluido algún personaje homosexual de manera explícita en el cine patrio previo a la época de la Transición. Y si lo hacían, la mayor parte de las veces era en tono jocoso o burlesco a quien ostentaba tal consideración. Tal vez las películas *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972) y *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978) son excepciones a lo anterior. Pero existe un claro punto de inflexión en el cambio de esta tendencia que debemos situar a finales de los años 70. Es entonces cuando la homosexualidad deja de ser considerada delito y ello da paso a una explosión imaginativa en la que los temas que hoy se comprenderían bajo el emblema lgbtiq+ surgen con fuerza en el imaginario creativo español. Y de nuevo, también en el cine. De hecho, desde la Transición son bastantes los filmes que han tratado estas temáticas o que han incluido personajes principales que se englobarían dentro del colectivo.

Sin intención de hacer un repaso minucioso, podemos citar algunos trabajos. A saber: las piezas del colectivo catalán Els 5QKs (1979-1983), atrevidas cintas -para la época- de homosexualidad explícita, aunque no enfocadas a los circuitos clásicos de la gran pantalla; o todo el imaginario almodovariano, comenzando por *Laberinto de pasiones* (1987) y transitando por *Todo sobre mi madre* (1999), *La mala educación* (2004) o incluso su última película, *Dolor y gloria* (2019). Esto solo por citar algunas de sus películas más vinculadas directamente a esta temática. Pero alejándonos de la fama que ostenta este director, podrían citarse otros filmes que, con mayor o menor éxito en taquilla, denotan que la temática lgbtiq+ ha sido y sigue siendo fuente de inspiración para la creación audiovisual española, ya sea por la necesidad de exhibir este tipo de realidades desde un plano "*glitter*", desde un punto de vista más moralizador o de crítica social, o desde una visión más naturalizada e, incluyendo cada vez, una mayor diversificación de las posibles realidades lgbtiq+ a transmitir. Por aportar algunos ejemplos más que recogen dicha variedad: *Krámpack* (Cesc Gay, 2000), *A mi madre le gustan las mujeres* (Daniela Fejerman e Inés París, 2001), *En 80 días* (José María Goenaga y Jon Garaño, 2010), el cortometraje *El mundo entero* (Julián Quintanilla, 2016) o *Carmen y Lola* (Arantxa Echevarría, 2018).

En todas estas películas la temática lgbtiq+ es clara, explícita, sin ambages. Pero llegados a 2020, cabe preguntarse qué acontecía a nivel creativo en España antes de la despenalización de la homosexualidad y vinculado con el imaginario lgbtiq+.

La primera sesión de «El orgullo antes del Orgullo: un debutante llamado Jaime Chávarri» podrá verse *online* del 3 al 10 de julio a las 12:00.

VER **EL ORGULLO ANTES DEL ORGULLO: UN DEBUTANTE LLAMADO JAIME CHÁVARRI** ONLINE

> **Todas las piezas conllevan una clara ruptura de convencionalismos en el producto cinematográfico, que debe interpretarse como una alusión directa a la necesidad de romper tabúes, de romper normas, de abrir nuevos espacios de expresión cultural y sensitiva**

Y es que, antes de finales de la década de los 70, conviviendo con las leyes opresivas y persecutorias de la homosexualidad, los creadores ya tenían necesidad de intentar sacar a relucir su mundo interior, sabedores de que no podían hacerlo de una manera explícita, sino contenida, con subterfugios, con exigencias a las mentes del espectador de poder entender lo que potencialmente se podía estar queriendo decir, más allá de cada plano, de cada historia o de cada guion.

Así, aparecieron historias que requerían cierta contención para lograr pasar la censura y que al mismo tiempo conllevaban la necesidad de reinterpretar ciertos planos e historias para identificar esos elementos que, a la postre, todavía podían ser subversivos para el orden moral establecido. Elementos, todos ellos, que daban pie a la reflexión y al ánimo de quienes necesitaban salirse del patrón social establecido; de quienes estaban necesitados de otros discursos. De quienes, en cierta manera, necesitaban poder desatarse y volar (aun cuando solo fuera sentados en una butaca de cine).

Es decir, una vez más, se utilizaba el camino de la cultura para ir abriendo nuevas sendas en la sociedad, que más tarde se convertirían en caminos de reflexión y después en avenidas de cambio social.

Mecanismos de transformación social que se utilizaron décadas atrás, pero que pese al paso de los años siguen siendo hoy necesarios. Pues no cabe duda de que sigue

EL ORGULLO ANTES DEL **ORGULLO**: UN DEBUTANTE LLAMADO JAIME CHÁVARRI

De cine orgulloso (cont.)



habiendo personas que se pueden sentir oprimidas o censuradas por su forma de querer vivir, de querer comportarse o de querer amar. Y ante esa situación crítica para el individuo, el arte del cine tiene mucho que aportar como espejo, como ventana a otras realidades y como posibilidad de viajar a nuevos espacios de libertad. Es por ello que el cine ha sido y debe seguir siendo un motor de cambio social, en especial en las vidas de aquellos quienes, con orgullo, nos cobijamos bajo la bandera del arco iris.

Un claro ejemplo de estos cambios de paradigma en la exhibición de trabajos de artistas podemos atisbarlo en la obra fílmica de Jaime Chávarri. Así, si bien en su película *A un dios desconocido* (1979) ya tratará la homosexualidad de manera directa y natural, en la década anterior no podrá llevar a cabo ese tipo de producciones por las leyes existentes. Eso no fue óbice, sin embargo, para poder plantear una serie de trabajos de bajo presupuesto, que podríamos catalogar como rarezas del cine español y que son desconocidas para gran parte del público. Títulos que, pese a todo, dejan entrever la astucia, la ingeniosidad y la intencionalidad de creadores previos a la Transición, que inventaron un lenguaje propio, en el entorno del cine experimental, para hablar de todo aquello de lo que no se podía hablar.

De este modo, cuando en Nueva York acontecían los sucesos de Stonewall (1969) que darían lugar a lo que con el paso de las décadas se ha ido configurando en el celebrado Orgullo Gay, en España se alzaban también voces de manera creativa, esquivando restricciones, a través, entre otros, de un tipo de películas que podríamos ubicar en la categoría del cine *camp*. Concepto este último existente en distintas facetas artísticas y caracterizado por la ostentosidad o exageración de la estética y de ciertas situaciones y que, para muchos fue, y sigue siendo, identificable como una forma de integración social de la subcultura lgbtiq+ en las realidades culturales globales.

Es en este contexto creativo y estético en el que puede ubicarse el programa doble de #DoréEnCasa con motivo del Orgullo 2020 y que presenta una serie de primeras piezas del cineasta Jaime Chávarri. Por una parte, los largometrajes *Run, Blancanieves, Run* y *Ginebra en los infiernos*, acompañados, por otra, de los cortometrajes *El gran amante* y *Oh, claro, claro, claro*. En todas estas filmaciones (elaboradas a finales de la década de los 60 del siglo XX), nada es convencional, nada es esperado, nada es como debería de ser. Así, partiendo de las revisiones libres de clásicos de la mitología y del cine e incluyendo una original presentación de los créditos, las obras nos llevan a un mundo en que aparecen desde tríos que viven vidas ficticias -o no- a rodajes inexactos, pasando por reflexiones filosóficas de vidas comunales e incluyendo la reconversión del mítico edificio de la Biblioteca Nacional en los estudios de la "Cetro Coldwyn Mother". Todas las piezas conllevan, por tanto, una clara ruptura de convencionalismos en el producto cinematográfico, que debe interpretarse como una alusión directa a la necesidad de romper tabúes, de romper normas, de abrir nuevos espacios de expresión cultural y sensitiva. Trátase pues, de una antesala de las nuevas temáticas lgbtiq+ que devendrían ya explícitamente en el cine español desde la década de los 80 del siglo pasado y que continuarán hasta nuestros días.

Podría decirse que con la programación de este tipo de películas, Filmoteca Española establece una nueva manera de celebrar el Orgullo, homenajeando, en la figura de Chávarri, a quienes en su día formaron parte de la invención de un lenguaje (audiovisual) transgresor pero a la vez lo suficientemente contenido para evitar la censura y conseguir que sus películas pudieran llegar a las salas, aunque estas fueran cineclubs o salas alternativas.

Un homenaje a quienes ni fueron vagos, ni maleantes, ni estaban necesitados de rehabilitación social. Un homenaje a quienes, bien al contrario, con un poco de locura, cierta valentía y bastante motivación, supieron abrir nuevos horizontes creativos en el cine español. Un homenaje a quienes deberían sentirse orgullosos de haber hecho lo que hicieron, en el momento en que lo hicieron. Un homenaje a la libertad, a la creatividad y a la transgresión. Feliz Orgullo 2020. Feliz cine orgulloso, de ahora y de siempre.

Ximo Albors
Área de Difusión de Filmoteca Española y miembro del CSACE

La primera sesión de «El orgullo antes del Orgullo: un debutante llamado Jaime Chávarri» podrá verse *online* del 3 al 10 de julio a las 12:00.

VER **EL ORGULLO ANTES DEL ORGULLO: UN DEBUTANTE LLAMADO JAIME CHÁVARRI** ONLINE



EL ORGULLO ANTES DEL **ORGULLO**: UN DEBUTANTE LLAMADO JAIME CHÁVARRI

Historia de una fascinación

ES MUY POSIBLE QUE LA MAYORÍA DE LOS ESPECTADORES conocieran a Jaime Chávarri gracias a *El desencanto*, cuya repercusión sobre la incipiente carrera del realizador fue indudable. Sin embargo, cuando se enfrentó a los fantasmas de la familia Panero, Chávarri disponía ya de un amplio bagaje en el ámbito cinematográfico: cerca de quince trabajos, entre cortos y largometrajes, conformaban su currículum anterior, sin contar las numerosas colaboraciones con otros cineastas como ambientador, guionista o montador.



Los primeros cortos del director, prácticamente inéditos, representan unos inicios "balbuceantes y un tanto pretenciosos", según él mismo. *Blanche Perkins o Vida atormentada* (1962) y las trilogías *La nariz de Cleopatra* (1963) y *Rotas las cuerdas del arpa* (1964) constituyen, no obstante, un curioso ejercicio de estilo para empezar a recorrer el camino de la dirección. En todos ellos se manifiestan ya unas constantes del "universo Chávarri", como su interés por los cuentos, el *slapstick*, el melodrama o la mezcla de los más diversos géneros narrativos.

Esos elementos están presentes también en su primer largometraje, *Run, Blancanieves, Run* (1967), sorprendente trabajo que remite al cine en sus propios orígenes, al tratarse de una cinta de iniciación, en la que el realizador se lanza a una búsqueda infatigable de las habilidades que exigía su oficio. Cine mudo rodado a finales de los sesenta, con una factura sencilla, fresca e insólita, capaz de narrar las aventuras de una Blancanieves a medio camino entre la ingenuidad y la perversión, con el único deseo de ser ella misma.

En un plano similar se sitúa la protagonista del segundo largometraje de Chávarri, *Ginebra en los infiernos* (1970), personalísima visión del triángulo amoroso formado por la reina Ginebra, el rey Arturo y su caballero Lanzarote. Como en *Run, Blancanieves, Run*, Chávarri recurre a sus amigos para interpretar el film. La actriz fetiche de esta primera etapa, Mercedes Juste, vuelve a dar vida a al personaje femenino de la historia. Igual que en el primer largo del realizador, ella es el verdadero centro de la trama; así, la cámara la busca insistentemente, en un ejercicio que Miguel Marías comparó con la fascinación con la que Richard Quine o Jean-Luc Godard filmaban a Kim Novak o Anna Karina... En esta ocasión, el argumento se hace mucho más complejo, se llena de misterio y de relaciones alambicadas, en el entramado donde los personajes muestran sus inseguridades, mentiras y dependencias afectivas. Todo ello aderezado, en clave psiquiátrica, con una enrevesada confabulación urdida por los vértices masculinos del triángulo (Iván y Toby) para poseer a Ginebra.

Tanto *Run, Blancanieves, Run* como *Ginebra en los infiernos* figuran entre las películas más libres del cine español de aquellos años: sin equipo técnico, rodeado por sus amigos, en localizaciones familiares, sin más censura que la que el propio Chávarri se impusiera y planificando el rodaje como le pareciera. Un sistema ideal, que muchos directores del momento hubieran querido para sí.

Extracto del primer capítulo del libro *Jaime Chávarri. Vivir rodando*, escrito por Rosa Alvares y Antolín Romero y publicado por la Semana Internacional de Cine de Valladolid en 1999.

La primera sesión de «El orgullo antes del Orgullo: un debutante llamado Jaime Chávarri» podrá verse *online* del 3 al 10 de julio a las 12:00.

VER **EL ORGULLO ANTES DEL ORGULLO: UN DEBUTANTE LLAMADO JAIME CHÁVARRI** ONLINE



FICHA TÉCNICA DE *RUN, BLANCANIEVES, RUN*

Título: **Run, Blancanieves, Run**
Año: **1967**
País: **España**
Dirección: **Jaime Chávarri**
Guion: **Jaime Chávarri**
Producción: **Oruga Films**
Int.: **Mercedes Juste, John Murphy, Iván Zulueta, Antonio Drove**
Duración: **50 minutos**

SINOPSIS

Desde su más tierna infancia, Blancanieves vive con siete señores que la miman y la cuidan. Pero eso no es suficiente para ella. Su sueño es triunfar en el mundo del cine. Para lograrlo, envía unas fotos a un famoso productor. Días después, mientras cocina suculentos platos, recibe la respuesta a su carta: le harán una prueba.

EL ORGULLO ANTES DEL **ORGULLO**: UN DEBUTANTE LLAMADO JAIME CHÁVARRI

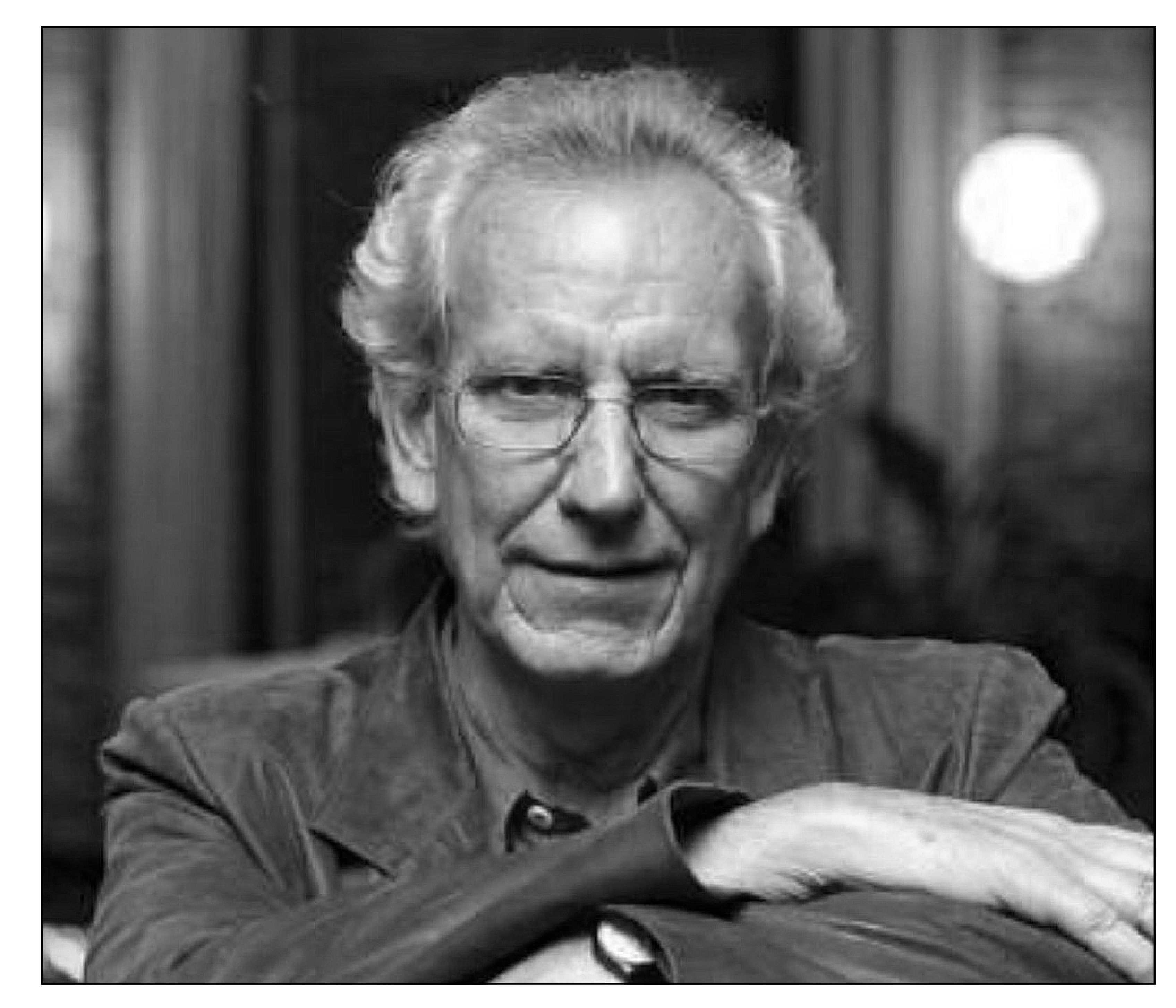
Entrevista · *Jaime Chávarri. Vivir rodando*

¿Qué te impulso a rodar *Run, Blancanieves, Run*?

Sin duda, Mercedes Juste, la protagonista. Era una de mis compañeras de Escuela. Me gustaba mucho, aunque no se lo dije. Hace unos años, en un festival de cine, volví a verla, y me dijo que en aquella época yo también le gustaba. ¡Y yo sin saberlo! Cuando interpretó a Blancanieves o a Ginebra, lo único que yo podía hacer era acariciarla con la cámara (y desnudarla ante ella, siempre que fuera posible).

Los amigos que en *Run, Blancanieves, Run* encarnaban a esos peculiares enanitos parecían seguirte en esa pasión callada…

Había más de un enanito que babeaba también por Mercedes. Pero a mí se me notaba menos porque disimulaba colocando los focos o manipulando la cámara. Llevaba muy preparado el guion técnico, aunque no supiera qué era eso ni que se llamase así. Según iba escribiendo el texto, anotaba "plano medio", "plano corto", etcétera. Incluso dibujaba *storyboards*.



¿Qué te interesaba del cuento de Blancanieves?

Era la historia de una actriz, una chica que, cuando llega a lo más alto, descubre la amargura y la soledad del éxito y se convierte en una desalmada… Lo enfoqué como un pastiche. Siempre me apoyaba en un material preexistente; en este caso, un cuento infantil. Por otro lado, no era difícil asociar a Mercedes con siete señores enamorados de ella. Mi Blancanieves era una heroína ingenua, pero con un punto "sucio", porque, para triunfar, dejaba abandonados a sus enanitos. *Run, Blancanieves, Run* suponía también soñar con un mundo lleno de encanto, como el del "cinema", término que utilizaba en el film con cierta ironía, aunque fascinado por él. Pero ya empezaba a intuir su dureza.

El personaje interpretado por Mercedes Juste es similar al que encarnará tres años después en *Ginebra en los infiernos*. Ambas son mujeres con iniciativa propia, que luchan por lo que desean.

Nunca he creído demasiado en la debilidad de la mujer. Me había criado en una familia donde las mujeres nunca tuvieron que apoyarse en el feminismo para hacer lo que querían. En muchas de mis películas, los personajes femeninos se mueven por su cuenta; no hay mujeres subyugadas, porque no lo viví en mi entorno inmediato, aunque eso no significa que el asunto carezca de importancia.

En estos primeros trabajos haces muchos guiños a los géneros. Hay que destacar el uso de la música en *Run, Blancanieves, Run*. Entre esas referencias destaca un claro homenaje al cine mudo.

Sí, utilicé temas musicales muy conocidos y que hacían referencia al wéstern, al cine policiaco, a la comedia romántica… Los carteles que aparecen en *Run, Blancanieves, Run* están copiados de los que utilizaba la productora de Griffith para los rótulos. Los originales tenían una orla parecida, que yo simplifiqué. Lo del cine mudo tenía una explicación: como director, yo necesitaba empezar de cero, comenzaba a balbucear en un mundo desconocido. No podía sonorizar las películas y, en vez de jugar a hacer cine moderno mudo, prefería hacer cine antiguo mudo. Me servía para aprender qué pasaba con los tamaños de plano, hasta dónde se podía entender aquello sin carteles, o en qué lugar debía ponerlos para que se comprendiera la acción. Todos esos trucos me hicieron aprender mucho sobre narrativa.

[…]

¿Cómo surgió el proyecto de *Ginebra en los infiernos*?

El mito artúrico es un tema que siempre me ha interesado: he visto todas las películas, he leído todos los libros y he intentado seguir cuantos descubrimientos se han hecho sobre este asunto. Pensaba cómo hacer una película en la que, sin citar expresamente la leyenda arturiana, reflejara el famoso triangulo de Arturo, Ginebra y Lanzarote. Miré lo más cerca posible y escogí a tres amigos para contar la historia a través de ellos. Por supuesto, no podía prescindir de Mercedes Juste, que sería la protagonista. Completarían el trío Iván Zulueta y Antonio Gasset. Cuando rodé este film ya era alumno de la E.O.C. Algunos de los actores estudiaban también allí. Debo reconocer que esta película tampoco se entendía.

¿Qué supuso la película en tu carrera?

Fue el primer trabajo mío que empezó a verse. La solicitaban los cineclubs, los colegios mayores e incluso la Filmoteca. Aunque era una copia única, en Super 8 y material reversible, viajaba sin cesar. Pasó diez años yendo de un lado a otro, sin sufrir daño alguno. Teniendo en cuenta su formato, se difundió muchísimo. La vieron bastantes personas de la profesión y, de alguna manera, tanto a ella como a *Los viajes escolares* les debo haber podido rodar *El desencanto*.

CONTENIDO EXTRA:
Conversación en vídeo entre Andrés Duque y Jaime Chávarri.
Pulsa sobre el enlace para verla *online*:

VER LA **CONVERSACIÓN ENTRE ANDRÉS DUQUE Y JAIME CHÁVARRI** ONLINE



#DoréEnCasa es una iniciativa de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a los materiales recuperados y restaurados recientemente

EL ORGULLO ANTES DEL **ORGULLO**: UN DEBUTANTE LLAMADO JAIME CHÁVARRI

Entrevista · *Jaime Chávarri. Vivir rodando* (cont.)



¿Cómo te planteabas este tipo de trabajo? ¿Con un guion acabado?

Sí, lo llevaba todo escrito. De vez en cuando, los actores –sobre todo Zulueta me decían: "Esto no podemos decirlo, es absolutamente ridículo". Yo les daba la razón y hacía cambios sobre la marcha. Llevaba a Emilio Martínez Lázaro como ayudante y, a veces, a Manolo Matji y Ricardo Franco, que también salen en la película. En aquella época, ya quería mucho a Ricardo. Por eso le di el papel del boxeador que sí aprende a boxear. Y esa escena final es precisamente de las que más me gustan de la película.

¿Qué pretendías transmitir?

En *Ginebra en los infiernos* hay un lado feminista, aunque al rodarla no me lo planteé. Tardé diez años en darme cuenta de que podía tener también esa lectura. Había cosas que quería contar pero que no fui capaz de transmitir, en cambio, aparecían elementos en los que ni siquiera había reparado. En definitiva, ni yo mismo sabía bien de qué trataba. Cuando empiezas no eres consciente de que hay una información que solo

> **Nunca he creído demasiado en la debilidad de la mujer. Me había criado en una familia donde las mujeres nunca tuvieron que apoyarse en el feminismo para hacer lo que querían**

manejas tú, y das por sentado cuestiones que el espectador desconoce. En *Ginebra en los infiernos* temía ya que alguna historia no se entendiera bien. Me ilusionaba, y a la vez me daba miedo, hacer una cosa que se entendiera, porque me alababan mucho con lo de la ambigüedad y el misterio… Si hubieran descubierto que lo que pasaba era que las cosas no me acababan de salir…

¿Cómo eran aquellos rodajes?

Filmábamos a lo largo de muchísimos meses, cuando tenía dinero para material. Los actores se dejaban barba, les crecía el pelo… Y yo no podía obligarles a nada, porque estaban trabajando gratis. Creo que ninguno pensó que aquello pudiera acabarse algún día. Era una especie de juego.

¿Te preocupaba ya la dirección de actores?

No me enteré de lo que era hasta que trabajé en el teatro, en 1980. Simplemente decía, "Haz esto", siguiendo mi intuición. No tenía conocimientos, pero sí un gusto: las cosas hechas de una manera me gustaban y hechas de otra no. Si la película era muda, en el guion escribía: "La actriz pone cara de susto y se lleva las manos a los ojos". Como nadie se lo tomaba muy en serio, pues lo hacían y se iban a casa. Ninguno me acusó de no dirigirlos, de no entender su papel ni de desconocer cuáles eran las motivaciones del personaje. Aquello era sencillamente divertido. Lo que me preocupaba era aprender a contar historias y hacerlo con la menor cantidad de planos posibles. Pero no sabía cómo. Hubo una época horrible en la que me obsesioné con los planos secuencia. Fue un sarampión que pasamos muchos realizadores de mi generación, por influencia de un cine alemán intelectual y aburridísimo que circulaba entonces por los cineclubs. Yo vivía ya entonces una complicada historia de amor y odio con el cine norteamericano.

La primera sesión de «El orgullo antes del Orgullo: un debutante llamado Jaime Chávarri» podrá verse *online* del 3 al 10 de julio a las 12:00.

VER **EL ORGULLO ANTES DEL ORGULLO: UN DEBUTANTE LLAMADO JAIME CHÁVARRI** ONLINE

En cuanto a las preocupaciones técnicas, sencillamente no tenía. Cuando le pasaba algo muy importante al personaje, lo narraba con un primer plano; si iba por la calle, hacía un plano general, para que se supiera dónde estaba.

¿Por qué doblaste a los actores en *Ginebra en los infiernos*?

El sonido del Super 8 lo imponía. Mercedes no vocalizaba aún como una actriz y la calidad técnica del sonido era pésima. Elegía a otra compañera de la Escuela, Elena Arnao, para que prestara su voz.

En esos primeros trabajos hay rasgos recurrentes, como el interés por la figura del padre ausente o la psiquiatría, que volverían a aparecer en *Los viajes escolares* y *El desencanto*.

En *Ginebra en los infiernos* hay una escena importante, la del hombre a caballo. Simboliza el miedo y procede, como otras tantas cosas, de mis recuerdos de infancia. Cuando era pequeño, había en casa un libro de cuentos de terror romántico, de tapas de cuero y dibujos en oro, titulado *Los viajes escolares*. Estaba ilustrado con grabados. Uno de los relatos iba acompañado con un retrato de un hombre con chistera y vestido de negro al que perseguía el esqueleto de un caballo. Es que curioso que, sin darme cuenta, años después reflejara esa imagen en mi película. Nunca leí el cuento entero; tampoco he vuelto a ver el libro. Lo cogía antes de acostarme, para pasar miedo. Recuerdo que, el día en que se rodó esa escena, faltaba el actor Leo Anchóriz. Filmé un plano que no se entiende. El personaje del boxeador se enfrenta a sus miedos y se destruye, pero los miedos no habían ido al rodaje. No sé si es suficientemente comprensible. Cada espectador puede intentar seguir un hilo distinto, porque la historia se presta a eso.

Extracto de la entrevista a Jaime Chávarri publicada en el libro *Jaime Chávarri. Vivir rodando*, escrito por Rosa Alvares y Antolín Romero y publicado por la Semana Internacional de Cine de Valladolid en 1999.

La segunda sesión de "El orgullo antes del Orgullo" estará disponible del 10 al 17 de julio. La hoja de sala se actualizará para reflejar el cambio de programa el mismo día 10.